



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Okna pamięci – filmowy krajobraz nostalgiczny

Author: Karolina Kostyra

Citation style: Kostyra Karolina. (2017). Okna pamięci – filmowy krajobraz nostalgiczny. "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura" (2017, nr 4, s. 53-61), doi 10.24917/20837275.9.4.5



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Karolina Kostyra

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Okna pamięci – filmowy krajobraz nostalgiczny

Wprowadzenie

O nostalgiczności krajobrazu filmowego możemy mówić wówczas, gdy realizuje on podstawowy dla nostalgii zabieg zapośredniczenia między tym, co obecne, a tym, co utracone. W artykule próbuję wykazać, że do elementów, które odpowiadają za powodzenie tego zabiegu, zaliczyć można figurę okna. Chodzi tu zarówno o okna rozumiane całkiem dosłownie – jako widzialne elementy scenografii, jak i metaforycznie – gdy idzie nie tyle o okno empiryczne, co o jego funkcję, która zasadza się na mediatyzacji między przeszłością a teraźniejszością oraz dystansem i zbliżeniem do przedmiotu utraty. Dla uzasadnienia mojej hipotezy o funkcjonalności figury okna dla zaistnienia krajobrazu nostalgicznego, w tekście opisuję trzy strategie, za pomocą których filmowcy posługują się tą figurą. Co istotne, strategie te stanowią nie tyle trzy odmienne drogi dojścia do wspólnego celu – fabrykacji jednej i tej samej nostalgii (jakkolwiek rozumianej), co raczej trzy różne sposoby nostalgizowania w ogóle, które odnaleźć można w literaturze przedmiotu.

Pierwszą strategią będzie „gablota muzealna”, to znaczy taki rodzaj nostalgicznego estetyzowania, w którym przeszłość jawi się jako sterylna kolorowa wystawa. Marc Le Sueur, jeden z pierwszych filmoznawców zajmujących się kinem nostalgicznym, nazwał tego typu strategię mianem „powierzchniowego realizmu” (Le Sueur 1977: 189). Innym wariantem wywoływania nostalgii będzie strategia „zakurzonej szyby”, co wiązać należy z celowym zacieraniem przeszłości – kryciem jej pod warstwą filtrów retro albo pod sztucznym ziarnem analogu – „zamierzonym archaizmem”, posługując się terminem Le Sueura (Le Sueur 1977: 192). Alternatywą dla gabloty muzealnej i zakurzonej szyby będzie okno otwarte na oścież – portal, który daje możliwość przedostania się do „starych dobrych czasów”. Artykuł stanowi próbę wytyczenia choćby najdrobniejszej ścieżki w syntetycznych badaniach nad problemem, który odznacza się dużą szerokością pola badawczego oraz silną odpornością na generalizację.

Film nostalgiczny – próba konceptualizacji

Dla porządku wywodu konieczne jest zdefiniowanie istoty filmu nostalgicznego. Nie jest to łatwe zadanie, choćby ze względu na dużą niejednoznaczność samego terminu „nostalgia”. Svetlana Boym w *The Future of Nostalgia*, jednej z najważniejszych publikacji dotyczących tej kategorii, definiuje swój przedmiot następująco: „nostalgia to tęsknota za domem, który już nie istnieje, lub też nigdy nie istniał. Bazuje na oddaleniu, poczuciu utraty, jest romansem z własną fantazją” (Boym 2001: XIII).

Czym wobec tego mógłby być film nostalgiczny? Medioznawczyni Christine Sprengler zwraca uwagę na dwie tendencje, jakie dominowały w dotychczasowych badaniach (Sprengler 2009: 87). Po pierwsze, wyróżnia filmy, które traktują o minionych dekadach, poddając często wyidealizowaną, sacharynową wizję historii. W tym ujęciu filmoznawcy powołują się głównie na Fredrica Jamesona i jego rozumienie *nostalgia film*, wedle którego film nostalgiczny opiera się na zbiorze stereotypów i ikon kojarzących się z daną dekadą i jako taki skupia się jedynie na fasadzie (Jameson 2011: 19–20). Prawdziwa historia zastąpiona jest w nim historią stylów i estetyk. Dla amerykańskiego autora film nostalgiczny jest zjawiskiem typowym dla kina postmodernistycznego. Jamesonowska definicja doskonale nadaje się do badania, dajmy na to, lat 50. w odbiciu reaganomatografii, ale ostrość jej ram, a także wartościujący charakter przeszkadzają w szerszym jej stosowaniu. Bardziej neutralna, wolna od takich metodologicznych ograniczeń, może być kategoria *period piece*¹, czyli takiego tekstu kultury (w tym wypadku filmu), którego akcja rozgrywa się w minionym okresie historycznym. Tak czy inaczej, w rozumieniu obejmującym zarówno teoretyzację Jamesona, jak i *period piece* film nostalgiczny to dzieło, które wspomina historię z pewnym rozrzuwaniem.

Drugie, według Sprengler, rozumienie filmu nostalgicznego związane jest z zabiegami narracyjnymi służącymi wykreowaniu sytuacji utraty (Sprengler 2009: 86–87). Często przy użyciu retrospekcji powraca się do tego, co utracone – może być to dzieciństwo, młodość, pewne wyobrażenie o rodzinie, miasteczku rodzinnym, konstrukt narodu, kobiecości, męskości itd. W tym wypadku nie jest konieczne, aby film rozgrywał się w minionych czasach historycznych, gdyż aspekt nostalgiczny zawiera się w samej historii.

Te dwie tendencje nie wykluczają się nawzajem. Wręcz przeciwnie – mogą na siebie nachodzić, intensyfikując tęsknotę, np.: tłem dla melodramatów i opowieści o straconej miłości bywa często XIX wiek², a amerykańskie filmy o dorastaniu

¹ W języku polskim najbliższym odpowiednikiem dla *period piece* byłyby zapewne „film kostiumowy”. Kategoria filmu kostiumowego jest jednak węższa – z reguły stosuje się ją w odniesieniu do realizacji portretujących przeszłość dawno minioną, tę sprzed co najmniej kilku dekad, podczas gdy *period piece* równie dobrze może opowiadać o XVIII wieku, jak i latach 90. XX wieku (o ile tylko wyeksponowany jest w tych utworach sam aspekt czasowości).

² Na przykład: *Jaśniejsza od gwiazd* (J. Campion, 2009), *Jezebel – Dzieje grzesznicy* (W. Wyler, 1938), *Kings Row* (S. Wood, 1942), *Miłość Adeli H.* (F. Truffaut, 1975), *Wiek niewinności* (M. Scorsese, 1993).

osadzone są nierzadko w latach 50.³ – w okresie, który interpretowany bywa jako czas ambiwalentnej niewinności Ameryki (Schatz 1991: 152).

Kategoria filmu nostalgicznego może być czytana bardzo szeroko, jak zwraca uwagę filmoznawczyni Pam Cook w *Screening Past*, obejmuje nie tylko westerny i melodramaty rozgrywające się w minionych epokach, nie tylko brytyjskie *heritage films*, ale także pastisze, parodie, remaki. Cook zauważa, że w swojej popularnej odmianie film nostalgiczny „przywraca idealizowaną przeszłość jako obszar tęsknoty i przyjemnej kontemplacji” (Cook 2005: 4). Kryterium, które pozwoli nam odróżnić dowolny film opowiadający o przeszłości czy też osadzony w minionych czasach historycznych od filmu nostalgicznego, będzie właśnie tęsknota, tklivość – przyjemny ból, z jakim powraca w filmie przeszłość. W tym rozumieniu *nostalgia film* czy *nostalgic memory film* nie jest jedynie domeną kina najnowszego, lecz stałą, ponadgatunkową i ponadnarodową przestrzenią, na której podejmuje się w kinie refleksję nad przeszłością.

Nostalgia a film nostalgiczny

Nieprzypadkowo medium filmu jest tak czułe na nostalgię. Marek Zaleski określa podejście nostalgiczne jako postawę uczuciowo zaangażowanego spektatora (Zaleski 1996: 24). Nostalgik przejawia zachowania pasywne. Podgląda, marzy i nie ingeruje w świat odsłaniający się we wspomnieniach. W ten sposób kino rozumiane jako okno czy ruchoma pocztówka pozwala na pełne nostalgiczne przeżycie. Patrząc w okno – migotliwy prostokąt ekranu kinowego – można zawiesić działanie i dać się ponieść marzeniom.

Co ciekawe, niemożność ingerowania w przeszłość wykreowaną na ekranie podkreśla się już na poziomie scenariusza filmowego. W epilogu do *Spragnionych miłości* (Wong Kar-Wai, 2000), filmu, który analizuje pamięć i nostalgię na kilku płaszczyznach, narrator dopowiada nam odczucia Chow: „Pamięta te wyblakłe lata. Przypomina to spoglądanie przez zakurzoną szybę – przeszłość jest czymś, co można zobaczyć, ale nie da się dotknąć. I wszystko, co widzi, jest zamazane i niewyraźne”⁴. W tym króciutkim cytacie mogłaby zawierać się istota filmowej nostalgii. Przeszłość jest czymś, co można zobaczyć, ale nie daje się dotknąć. Przynajmniej na pozór, bo ktoś inny kontroluje doświadczenie utraty, jeśli nie podmiot?

Strategia I: gabłota muzealna

W ten sposób film nostalgiczny traktować można jako muzeum. Są w nim szybki, okienka i gablotki z eksponatami – znakami dawnej epoki. Mogą to być sukienki retro, stare samochody, restauracja typu *diner*. Tego typu elementy spotykane są często w kiczowym wręcz nagromadzeniu. Marc Le Sueur nazwał tę tendencję „powierzchniowym realizmem”, zwracając uwagę na złudny charakter rzekomego realizmu. „Powierzchniowy realizm” zdaje się bowiem nie przyjmować do

³ Na przykład: *Człowiek z księżycą* (R. Mulligan, 1991), *Moja dziewczyna* (H. Zieff, 1991), *Miasteczko Pleasantville* (G. Ross, 1998), *Niebiańskie istoty* (P. Jackson, 1994), *Stań przy mnie* (R. Reiner, 1986).

⁴ Cytat z filmu *Spragnieni miłości*.

wiadomości, że – powiedzmy w 1958 roku w amerykańskim miasteczku – istniało również sporo anachronizmów i pozostałości z poprzednich epok. Nie każda kobieta miała na sobie spódnicę z koła, nie na każdym skwerze była restauracja typu *diner*, a w radiu poza rockandrollowymi hitami grali także utwory sprzed lat. Tego typu proste kodowanie epoki, w którym każdy najmniejszy element perfekcyjnie odpowiada aktualnej modzie i obyczajom, służy głównie kinu rozrywkowemu. Le Sueur, a później także Jameson, przywołują w tym kontekście *Amerykańskie grafitti* (1973) George'a Lucasa. Podobną strategię dostrzec można również w innych amerykańskich produkcjach jak *Grease* (R. Kleiser, 1978), *Chcę trzymać cię za rękę* (R. Zemeckis, 1978) albo *Od wesela do wesela* (F. Coraci, 1998), a także poza granicami Hollywood – w rosyjskich *Bikiniarzach* (W. Todorowski, 2008) czy niemiecko-izraelskiej komedii młodzieżowej *Lody na patyku* (B. Davidson, 1978). Wszystkie te realizacje łączy zbliżone podejście do minionych czasów, strategia, która sprowadza historię do kilku ogranych szlazierów i kolorowych wyimków z ikonografii. To kino skupione na powierzchni, w którym przeszłość przedstawia się jako jaskrawo oświetlone, sterylne muzeum.

Strategia II: zakurzona szyba

Nie jest to jedyne oblicze filmu nostalgicznego. Wracając do cytatu ze *Spragnionych miłości*, warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób narrator określa taflę, przez którą Chow spogląda na przeszłość. „Przypomina to spoglądanie przez zakurzoną szybę. [...] Wszystko jest zamazane i niewyraźne”. W opracowaniach analizujących kategorię nostalgii stale powraca myśl, że nostalgik kocha nie tyle dom, do którego mu tęskno, co odległość, jaka dzieli go od niego (Stewart 1993: 23). Nostalgia, przypominajmy za Boym, jest romansem z własną fantazją i jako taka może przetrwać tylko jako miłość na odległość. Niedostępność przedmiotu nadaje mu specjalnego czarunku, toteż samoświadomy nostalgik fetyszyzuje kurz, pleśń, pęknięcia, patynę i inne znaki czasu narosłe na przedmiocie utraty. Patyna – pisze Boym – zbliżona jest do benjaminowskiej aury, „mgiełki nostalgii, która oddala nas od przedmiotu utraty, sprawia, że nie jesteśmy w stanie objąć go w posiadanie” (Boym 2001: 45). O ile jednak aura jest nieuchwytna, o tyle już patyna, mgiełka, dym, kurz są widzialne. W kinie nostalgicznym tego typu elementy pełnią rolę filtra, kolorowego szkła czy też właśnie zakurzonej szyby, przez którą spogląda się na minione czasy.

„Powierzchniowy realizm”, który skupia się na gromadzeniu materialnych rekwizytów właściwych potocznemu wyobrażeniu danej epoki, mógłby być pierwszym etapem tworzenia nostalgicznego krajobrazu. Drugim krokiem byłaby troska o kolorystykę, fakturę – formę tego, co odeszło. Czerni i biel nadaje obrazowi szlachetnej starości, technikolor przywołuje na myśl czasy wielkich widowisk, zaś filtr dyfuzji rozpuszcza obraz w słodkim rozmarzeniu. Tego typu działania Marc Le Sueur określa mianem „zamierzonego archaizmu”. Na kino nostalgiczne w tej odsłonie składają się „stare-nowe filmy, które bazują na wspomnieniu samej formy” – technologii, która wyszła już z obiegu, albo palety barw, jaką wymalowana jest dana przeszłość (Sprengler 2009: 140), np. film *Dobry Niemiec* (S. Soderbergh, 2006) kręcony w czerni i bieli przy pomocy obiektywów z lat 40., kolorystyka *Carol* (T. Haynes, 2015) bazowała na wyobrażeniu wyblakłych barw powojennej Ameryki

(Robinson 2015), zaś „miętkość obrazu” w filmie *Lato roku 1942* (R. Mulligan, 1971) kojarzyć można z rozmytym wspomnieniem albo starym, niewyraźnym zdjęciem (Schauer 2014: 92).

Barwy danej epoki to w dużym stopniu barwy jej mediów, ale dopiero po latach, spoglądając np. na technikolorowe filmy, specyfikę barw na taśmie *Super 8* albo szarość obrazu z wczesnych formatów wideo zauważamy ich odrębny charakter. Niemiecka filmoznawczyni Ute Holl w eseju dotyczącym zakotwiczenia pamięci w formach medialnych stwierdza, że kolorystyka epoki w czasie jej trwania wydaje się neutralna (Holl 2014: 163). W momencie, kiedy barwy przestają być przejrzyste i zyskują jakości właściwe samym sobie, można mówić o nostalgicznym kojarzeniu koloru w filmie. W ten sposób, na co zwraca uwagę Holl, konkretne grupy wiekowe łączą swoje dzieciństwo ze specyfiką barw danego okresu.

„Zamierzony archaizm” stosowany w uzasadniony sposób nadaje filmowej przeszłości jej esencjonalność. Często bywa jednak także pustą skorupą. Wraz z upowszechnieniem się fotografii cyfrowej i iPhoneografii estetyzacja nostalgiczna tego typu oderwana zostaje od funkcji oznaczania konkretnej epoki historycznej na rzecz ornamentu retro. Dzięki fotograficznym aplikacjom mobilnym typu Instagram czy VSCO Cam przeszłość dostępna jest od ręki. Cyfrowym fotografiom nadaje się analogową duszę, przesuwając je przez okienka filtrów o wiele mówiących nazwach – 1977, grunge albo po prostu vintage. W pewien sposób pozwala to zachować chwilę teraźniejszą od popadnięcia w pustkę – co zatrzymane we wspomnieniu, nie ginie. Romantyzuje się więc nie tyle przeszłość, co teraźniejszość, zaś emocja zawarta w fotografii płynie nie z „tego, co było”, lecz z zanieczyszczenia, jakie nałożono na zdjęcie (Bartholeyns 2014: 51–69). Idąc dalej tym tropem, moglibyśmy stwierdzić, że każdy neutralny obraz może stać się nostalgiczny, jeśli tylko przepuścimy go przez okienko z filtrem sepii, cieplej fotografii lat 70. czy zdartego obrazu wideo. Kino zresztą podchwytuje te tendencje, czego rezultatem są filmy o klimacie retro, choć nie nostalgiczne w takim znaczeniu, jakie nadała mu chociażby Pam Cook. Dobrym tego przykładem mogłoby być *Cudowne tu i teraz* (J. Ponsoldt, 2013), film, który stara się afirmować teraźniejszość (co podkreśla już w tytule), ale ucieka się przy tym do używania filtrów retro.

Strategia III: okno–portal

Zakurzona szyba i muzealna gabłota to strategie mediatyzowania przeszłości, w których przeszłość jest dostępna, nie mimo oddalenia, ale właśnie dzięki niemu. W krajobrazie filmu nostalgicznego wyróżnić można jeszcze jedną funkcję okna – okno otwarte na oścież – portal, który oferuje bezpośredni dostęp do przeszłości, prawdziwą, materialną wędrówkę czasoprzestrzenną. Takie okno jest wdzięcznym wstępem do opowieści właściwej – jego rama wyznacza ramę narracyjną. Okno otwiera historię, tak jak często na wstępie w filmowych baśniach czy innych opowieściach rozgrywających się dawno, dawno temu, karta pożółkłej książki wprowadzała do zapomnianego świata.

W pierwszej scenie klasycznego hollywoodzkiego melodramatu rodzinnego – *I Remember Mama* (G. Stevens, 1948) kamera przenika przez zamglony krajobraz, a następnie oddala się od niego, kierując spojrzenie do wnętrza pokoju. Widzimy

zamyśloną kobietę. Katrin patrzy przez okno na poddaszu swego domu rodzinnego. Na tę samą ulicę spoglądała jako dziewczynka i nastolatka, gdy rozpoczynała karierę pisarską. Teraz pejzaż malujący się za oknem przynosi wspomnienia tamtych dni. Opowieść o starych dobrych czasach rozpoczyna się jednak dopiero w momencie, gdy Katrin zerka w lustro ustawione naprzeciw tego okna – tam widzi odbicie siebie samej z dawnych lat. Widz i bohaterka przenoszą się do San Francisco z początku XX wieku.

Innym przykładem filmu nostalgicznego z oknem służącym za portal jest radziecki film inicjacyjny *Zapamiętajmy to lato* (S. Sołowjow, 1974). W *I Remember Mama* tęsknota skierowana była na ciepło rodzinnych więzi, w *Zapamiętajmy to lato* tęskni się do cudownego odurzenia pierwszej miłości. Film otwiera ujęcie okna otwartego na kwitnącą, bujną zieleń. Powiewające firany zapraszają wręcz do przedostania się na tętniącą życiem łakę. To wrota do filmu (zaraz potem ramka okna zmieni się w planszę tytułową), ale też – jak powiedział reżyser Siergiej Sołowjow – ujęcie służy za motto całej opowieści. Powinno kierować myśl w stronę nieskończoności i poczucia intensywnego życia, jakie przyświeca wiekowi nastoletniemu⁵. Poprzez tę zmysłowość i silnie zarysowany nastrój prześwieca równocześnie nostalgia (za pierwszą miłością, za dawnym sobą, za przyrodą w pełni chwały).

Podobny zabieg znajdziemy w amerykańskim filmie obyczajowym *Nasze miasto* (S. Wood, 1940), w którym wspomina się codzienne życie w przedwojennym miasteczku stanu New Hampshire. Film jest wyjątkowy, bo z jednej strony zatapia się w słodkiej nostalgii znanej z produkcji familijnych (w stylu *I Remember Mama*), z drugiej znowu jest świadomy iluzoryczności tych nostalgiczych wspominków i świadomy siebie jako medium⁶. Medium, które przywracając stare dobre czasy, zawsze pozostanie niedoskonałe. W jednej ze scen młodzieńca bohaterka otwiera okno w swoim pokoju. Jest letni wieczór, świeci księżyc i, jak mówi Emily, kwiaty pachną zbyt pięknie, żeby już iść spać. Ten moment sensualnego poruszenia wpuszcza podmuch świeżego powietrza do przeszłości, która na ekranie może być jedynie odtwarzana. Później jednakże okiennice zostają zamknięte. Pod koniec opowieści Emily jako dorosła już kobieta przenosi się w przedśmiertnej wizji do domu rodzinnego z dawnych lat. Podobnie jak bohater *Spragnionych miłości*, podkreśla niemożność dotknięcia przeszłości. Tu jest biały płatek przed domem, a tu mama robi śniadanie – wzruszona bohaterka nie może się napiąć, ale też jedynie na obserwowanie może sobie pozwolić. Jest niemyim gościem spoglądającym na minione czasy. Jak nostalgik, którego Zaleski charakteryzował jako uczuciowo zaangażowanego spektatora, albo widz kinowy wpatrzony w jasny migotliwy prostokąt.

⁵ Cała wypowiedź Siergieja Sołowjowa na: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/24148/ [dostęp: 28.06.2017].

⁶ Film Sama Wooda jest adaptacją dramatu Thorntona Wildera o tym samym tytule. Metateatralna sztuka Wildera przystosowana była do języka filmu, choć oszczędna, studyjna scenografia nadal przypomina o teatralnym rodowodzie pierwowzoru.

Konkluzja

Funkcję okna w kinie nostalgicznym rozpatrywać można na kilku płaszczyznach. Na tej najbardziej podstawowej może być po prostu widzialnym elementem *mise-en-scène* – składnikiem nostalgicznej scenografii. Okna, ramki, lufciki i wszystkie tego typu kadry w kadrze każą zwrócić baczniejszą uwagę na obraz, nadają mu głębi, ale też naruszają jego integralność, dzieląc go na płytki. Tego typu kadry w kadrze, jak pisał Gilles Deleuze, z jednej strony rozdzielają od siebie odmienne ekosystemy, z drugiej zaś sprzęgają je i zespalają (Deleuze 2008: 23). Ekosystemami działającymi na własnych zasadach byłyby z pewnością różne czasowości. Ramki ze zdjęciami, albumy, medaliony, zwierciadła, wielkie karty ksiąg nie dają się więc sprowadzić jedynie do retro ornamentyki. Na wyższym poziomie abstrakcji ich funkcja znaczy bowiem samą strategię podejścia do przeszłości – wycinkową, wypełnioną cytatami raczej niż pełnym oglądem, świadomą niedoskonałości pamięci. Jeśli prawdą jest, jak twierdził Benjamin (1975: 84), że przeszłość przywoływać można jedynie w cytatach i fragmentach, to rama okienna mogłaby służyć jako cudzysłów chwytający fragmenty dawnych czasów.

Na niemożność dotarcia do dnia wczorajszego, który przesłonięty jest przez zbyt wyraziste „dzisiaj”, wskazuje David Lowenthal, amerykański historyk i geograf badający rolę przeszłości, pamięci i nostalgii na poziomie jednostkowym i zbiorowym, społecznym. W książce *The Past is a Foreign Country* przywołuje fragment eseju Donalda S. Carne-Rossa, który nie nawiązuje (wprost) do doświadczenia kinowego, a jednak nadzwyczaj trafnie puentuje projekcję filmowej przeszłości, w której krajobraz nostalgiczny (mętny, wyraźny, a czasem prawie dotykalny) zawsze ostatecznie sprowadza się do mirażu i powidoku:

Usiłowanie, by prawdziwie «zrozumieć przeszłość», podobne jest do wyglądania o zmierzchu z okna jasno oświetlonego pokoju. Wydaje się, że coś jest w ogrodzie, widać zarys drzew kiwających się na wietrze, ślad ścieżki, być może nawet błysk wody. A może jest to tylko obraz namalowany na szybie, tak jak Furie ze sztuki Eliota? Może za oknem nie ma niczego, a jedyna rzeczywistość to ten oświetlony pokój? (Lowenthal 1991).

Jednak pomimo tych oczywistych ograniczeń, film nostalgiczny znajduje sposób wymknienia się spod ciężącego naporu teraźniejszości i pozwala doświadczyć przeszłości. Nawet jeśli „realizm” filmu nostalgicznego razi swoją sztucznością i niezdolny jest wystąpić w roli kalki przeszłości, to czynienie mu z tych względów przesadnych zarzutów grzeszyłoby nieuczciwością. Do istoty przeszłości należy właśnie jej niedostępność, doświadczenie oddalenia, ilekroć chcemy ją osiąść. Otrzepując z antyków osiadły na nich kurz, włączalibyśmy je w nasze „tu i teraz”. Chcąc uzyskać jakikolwiek dostęp do przeszłości, kurz ten trzeba raczej sfabrykować. Bez możliwości wychwycenia tej jego nieprawdziwości trudno byłoby nam uwierzyć – choćby na chwilę – w prawdziwość przeszłości.

Bibliografia

- Bartholeyns Gil. 2014. The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography. W *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. K. Niemeyer (red.). London: Palgrave Macmillan. 51–69.
- Benjamin Walter. 1975. Twórca jako wytwórca. W tegoż. *Twórca jako wytwórca*. H. Orłowski, J. Sikorski (przeł.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 93–95.
- Boym Svetlana. 2001. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.
- Cook Pam. 2005. Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema. New York: Routledge.
- Deleuze Gilles. 2008. Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas. J. Margański (przeł.). Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.
- Holl Ute. 2014. Nostalgia. Tinted Memories and Cinematic Historiography: On Otto Preminger's *Bonjour Tristesse* (1958). W *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. K. Niemeyer (red.). London: Palgrave Macmillan. 160–175.
- Jameson Fredric. 2011. Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu. M. Płaza (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Le Sueur Marc. 1977. "Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Film: Heritage and Methods". *Journal of Popular Film* vol. 6(2). 187–197.
- Lowenthal David. 1991. „Przeszłość to obcy kraj”. I. Grudzińska-Gross, M. Tański (przeł.). *Res Publica* nr 3. 6–22.
- Robinson Joanna. 2015. "Carol's Production Designer Reveals How to Achieve Cate Blanchett Chic". *Vanity Fair*. <http://www.vanityfair.com/hollywood/photos/2015/11/carol-production-design> [dostęp: 28.06.2017].
- Schauer Bradley. 2014. The Auteur Renaissance (1968–1980). W *Cinematography*. P. Keating (red.). New Jersey: Rutgers University Press Nilsen. 84–105.
- Schatz Thomas. 1991. The Family Melodrama. W *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. M. Landy (red.). Detroit: Wayne State University Press. 118–134.
- Sprengler Christine. 2009. Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. New York–Oxford: Berghahn Books.
- Stewart Susan. 1993. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir. Durham–London: Duke University Press.
- Zaleski Marek. 1996. Formy pamięci: o przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich.

Streszczenie

W artykule przedstawiam trzy strategie, za pomocą których konstruowany jest krajobraz filmu nostalgicznego. Za jego cechą konstytutywną uznaję obecność zabiegu zapośredniczenia między tym, co obecne, a tym, co utracone. Wyprowadzając z literatury przedmiotu poświęconej nostalgii odmienne teoretyzacje tego zjawiska, zauważam, że w filmie nostalgiczna estetyzacja realizuje się nader często za pośrednictwem funkcji okna. W oparciu o wybrane przykłady filmu nostalgicznego, wyróżniam trzy sposoby, w jakich funkcja ta się przejawia. Nazywam je metaforycznie oknem-gablotą muzealną, oknem-zakurzoną szybę i oknem-portalem.

Memory windows – a nostalgia film landscape

Abstract

In my article I present three strategies, in which landscape of nostalgia film is constructed. The main characteristic of this kind of landscape is mechanism of mediation between subject and object of loss. Starting from theories of nostalgia, I notice that aesthetics of nostalgia film is often produced by window figure. By referring to chosen examples of nostalgia film, I distinguish three main strategies, in which window figure is used as mediator between the present and the past. I metaphorically call them window-museum case, dusty windowpane and window-portal.

Słowa kluczowe: film nostalgiczny, krajobraz filmowy, nostalgia

Keywords: nostalgia film, landscape in cinema, nostalgia

Karolina Kostyra – kulturoznawczyni, doktorantka w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się historią i poetyką kina. Jej dotychczasowe publikacje poświęcone były filmom *coming of age* i radzieckiemu kinu poodwilżowemu.